

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
Ústav bohemistických studií

Bakalářská práce

Lamyaa Khechini

Bohumil Hrabal, výtvarné umění a film  
Bohumil Hrabal, Visual Arts and Film

Praha, 2010

Prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

## Poděkování

Touto cestou bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce, za cenné rady a vedení.  
Mému manželovi a naší rodině za podporu.

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny literární prameny a publikace, ze kterých jsem čerpala.

V Praze Dne 7.1.2010

Podpis

*„Podstatou každého uměleckého díla je výtržnictví“*

Paul Wilson

# Bohumil Hrabal, výtvarné umění a film

## 1. Obsah

1. Obsah
2. Předmluva
3. Úvod
  - 3.1 Kdo byl Bohumil Hrabal?
  - 3.2 Literatura o B. Hrabalovi
4. Bohumil Hrabal, výtvarné umění a film
  - 4.1 Umění XX. století v Evropě
  - 4.2 Pojem surrealismu v Evropě a v Čechách
  - 4.3 Pojem *Skupiny 42*
  - 4.4 Hrabal a výtvarné umění
    - 4.4.1 Dadaistické postupy, surrealistické koláže
    - 4.4.2 Doba krize: doba existencialistická
    - 4.4.3 Hrabal a *Skupina 42*
  - 4.5 Hrabal a film
5. Závěr
6. Seznam použité literatury

## 2. Předmluva

V této práci se zabývám tvorbou Bohumila Hrabala a jeho vztahem k avantgardním uměleckým směrům.

Autorův vztah k výtvarnému umění je již všem dobře znám: Hrabal systematicky sledoval a zahajoval výstavy, zobrazoval činnost umělců ve svém literárním díle a rád poukazoval na význam umění pro svou tvorbu. Proto to, co psal, považoval často za „psaní obrazů“, které si čtenáři mohli ne číst, ale před sebou si malovat jako obrazy. Již v tomto postoji, v němž se prolíná zájem o literaturu se zájmem o výtvarné umění, vidíme jeho zakotvení v myšlení avantgardy.

Hrabal psal převážně povídky. Povídka z hlediska literární vědy je něco jako obraz.

Co se týče Hrabalovy poetiky, je nutno zdůraznit to, že autor nepřebíral žádné estetické ani filozofické koncepce v jejich celistvosti, ale vybíral si z nich jednotlivé prvky a ideje, které pak po svém přetvářel. Nesoustředil se pouze na jeden nebo několik málo inspirativních zdrojů, ale přebíral impulzy z mnoha stran. Byl ovlivněn poetismem, surrealismem a dadaismem, myslím si však, že nejvýznamnější a nejprokazatelnější vliv na něj měly hlavně myšlenky *Skupiny 42*, i když se oficiálně nikdy nestal této skupiny členem. Dále byl ovlivněn kolážemi Kurta Schwitterse a výtvarným a grafickým programem Vladimíra Boudníka, takzvaným explosionalismem.

S Boudníkovou tvorbou můžeme najít více společných prvků. Pro Boudníka, tak jako pro Hrabala, se staly velkou inspirací prostory továren, skvrny na městských zdech, a prostory, kde většinou najdeme prosté a obyčejné lidi.

### 3. Úvod

#### 3.1 Kdo byl Bohumil Hrabal?

Bohumil Hrabal byl jeden z nejvýznamnějších českých spisovatelů druhé poloviny 20. století. Byl inspirován v celém svém uměleckém životě výtvarným uměním a zvláštním viděním uskutečnění zázračné události všedního dne. Řadí se k undergroundu padesátých let proklamací „totálního realismu“.<sup>1</sup>

Narodil se 28. března 1914 v Brně - v Židenicích. Malého chlapce vychovávala zpočátku především babička. Později, František Hrabal, který byl účetním, správcem a posléze ředitelem pivovaru v Nymburku přijímá malého Bohumila za svého a věnuje mu stejnou péči jako nevlastnímu bratrovi Slávkovi, který se narodil v roce 1917. Bohumil přejal Francinovo příjmení Hrabal, vlastní otec, důstojník c. a k. rakouské armády, se jmenoval Bohumil Bleha. V Nymburce Bohumil Hrabal absolvoval jak základní školu, tak reálné gymnázium. Školní docházka však neprobíhala nikterak hladce. Bohumil Hrabal se učit nechtěl a neuměl, raději se toulal, pozoroval dění a poslouchal řeči.<sup>2</sup>

V kapitole *Život bez smokingu* z knihy *Kdo jsem* autor píše:

*„Dneska si myslím, že to moje bytí jinde pramenilo z toho, že moje škola škol, univerzita univerzit byl pivovar a řeka a stromy a nekonečné procházky a lajdání“.*<sup>3</sup>

Dále o svém outsiderství později píše autor sám:

*„Od dětství jsem byl než s dospělejma a zvyk jsem si sedět v koutě a naslouchat. Byl jsem vnucen do pasivity, do naslouchání, a nakonec to byl můj nejmilejší a nejvyhledávanější stav, zticha sedět a naslouchat vyprávění u nás v pivovare, řeči kočích a krajánků, byl jsem naslouchající autsajdr“.*<sup>4</sup>

---

1 KADLEC, Václav, *Bohumil Hrabal*, in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 232, Londýn a Boston 2001

2 Tamtéž

3 HRABAL, Bohumil, *Život bez smokingu*, in: *Kdo jsem*, Praha: nakladatelství Hynek, 2000, s. 17

4 Tamtéž

Pestrý život v pivovaru malého Hrabala okouzloval. Zejména když do nymburského pivovaru přijel jednoho dne Francinův bratr, obuvník Josef Hrabal, který měl zůstat na krátkou návštěvu, ale zůstal až do smrti. Živelný strýc Pepin si desetiletého Bohumila zcela získal a chlapec k němu přilnul víc než k rodičům. Nekonečný vodopád příběhů, řinoucí se z Pepina, to je první velký zdroj inspirace pozdějšího spisovatele. A je to také první z velkých postav, které Bohumil Hrabal dal literatuře. Fyzické útěky a toulání malého Hrabala, který měl pravděpodobně jako adoptované dítě měl osamělosti a opuštění, se uplatňovaly v jeho pozdější „*umět se vbourat do věci*“, proudem řečí, jako vlastně forma obrany, formou úniku, překračující těsné hranice doby.

Po maturitě v roce 1935 na reálném gymnáziu studoval na PF UK, ale navštěvoval též přednášky z dějin literatury, umění a filozofie, což svědčí o raném Hrabalově zájmu o tyto obory. Po uzavření vysokých škol se stal úředníkem v Nymburku a v Praze. V letech 1942-1945 pracoval na dráze. Po absolvování odborného kurzu jako telegrafista i jako výpravčí na stanici v Kostomlatech. V roce 1946 dokončil studia práv. Právníckou kariéru však odmítl a živil se jako pojišťovací agent, poté jako obchodní cestující. V letech (1949-1953) byl na brigádě v Poldínské huti kladenských oceláren a pracoval i jako balič starého papíru ve sběrných surovinách. V pražském Libeňském divadle S. K. Neumanna pak koncem padesátých let působil jako kulisák a statista. V roce 1963 se stal spisovatelem z povolání. Ale už v třicátých letech, když žil ještě v Nymburku, navázal celoživotní přátelství s hudebníkem a básníkem K. Maryskem. Jak o tom píše autor později, K. Marysko byl ten, kdo ho sblížil se surrealismem:

*„Potom mě můj přítel Karel Marysko, hudebník a básník, seznámil se surrealisty André Bretonem, Eluardem, Salvadorem Dalím, Nezvalet, Bieblem a Teigem. Tak jsme pábili surrealisticky....“*

V padesátých letech se Bohumil Hrabal řadí k undergroundu proklamací „totálního realismu“ a sblíží se i s řadou předních literárních osobností. Nejdůležitějšími z nich byli Jiří Kolář, Egon Bondy a experimentátorský grafik Vladimír Boudník. Právě od Jiřího Koláře počátkem šedesátých let Hrabal pochytil slovo pábitel, Bylo to zrovna v době, kdy sám hledal výraz pro ustrojení svých hrdinů:



„Před lety jsem se optal básníka Jiřího Koláře: Tak co děláš? A on mi odpověděl zasvěceně: Pábím. Tak jsem poprvé uslyšel slovíčko: Pábitel. Hned jsem tenkrát vycítil, že pábení je jistý druh básnické činnosti, který se odchyluje od dosavadních zvyklostí, že spíš bude usilovat o zakázané, nejisté a neuchopitelné a na co nelze jít s pravidly a jehož význam se objeví až pak. Od té doby jsem začal používat toto slovíčko a pod dojmem situace jsem jistý druh lidí začal nazývat pábitelé a jejich činnost pábení.....“<sup>5</sup>

Svérázné figurky a originální styl vyprávění, použité v předchozích knih pak Hrabal ještě více rozvinul ve své próze, nazvané *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* z roku 1964, kde v jedné jediné dlouhé větě strýc Pepin vypráví o svých životních a milostných zkušenostech.

O rok později vyšla próza *Ostře sledované vlaky*, které se od próz předchozích výrazně liší. V roce 1965 vydal pak Hrabal prózu *Inzerát na dům*, ve kterém nechci bydlet, kde podal syrový obraz společnosti padesátých let.

V srpnu 1968 obsadila Československo vojska Sovětského Svazu a dalších zemí Varšavské smlouvy. V tu dobu měl Bohumil Hrabal v nakladatelství Mladá fronta vytištěné dvě knihy (*Poupata* a *Domácí úkoly*), obě byly svázané, zabaleny a odeslány do sběrných surovin. Do těch sběrných surovin, ve kterých deseti lety předtím balil starý papír. Do těch sběrných surovin, ve kterých jeho manželka Eliška právě v té době pracovala - a opatrovala náklady zakázaných knih dopravními doklady. Potměšilost a ironie osudu. Bohumil Hrabal se stahne do ústraní, a žije pak většinou v Kersku.

Již od poloviny šedesátých let Bohumil Hrabal mluvil o vzpomínkové próze, v níž se vrátí do Nymburka svého dětství a mládí, do pivovaru a ke strýci Pepinovi. Prvním takovýmto textem jsou *Postřižiny* (1970), dále *Městečko, kde se zastavil čas*, *Krasosmutnění* a *Harlekýnovy miliony* (1981). Tak jako v nějaké koláži či mozaice se proměnily příběhy, hrdinové a antihrdinové v autorově díle. V průběhu času se navíc měnil nejen celkový tematicko-tvárný profil, poloha a pocitové ladění Hrabalovy prózy, ale i její jednotlivé komponenty. Např. postavy pábitelů nabývají nejrůznějších podob, od prášilů a tlachalů až po meditativně založeného Hant'u z Příliš hlučné samoty.<sup>6</sup>

Hrabal tvořil v zemi, která byla poznamenána tragedií nacistické diktatury, druhou

---

5 MAZAL, Tomáš, Spisovatel Bohumil Hrabal

6 HRABAL, Bohumil, in *Slovník českých spisovatelů*, Nakladatelství Libri Praha 2000 s.263

světovou válkou, a následujícím nastolením totálního komunistického režimu, trvajícím až do konce osmdesátých let. Situace v takzvané normalizačních letech byla poněkud zvláštní. Pořád se čekalo, že se něco stane, a pořád se nedělo nic. V této době Bohumil Hrabal mnoho nepsal.

Teprve represivní akce v lednu 1989 ho vedou k napsání *Kouzelné flétny*, po níž následuje víceméně plynulá řada krátkých textů publicistického charakteru. Tyto texty byly postupně vydávány Pražskou imaginací jako xeroxované sešitky, následně pak v jednotlivých knižních vydáních: *Listopadový uragán* (1990), *Ponorné říčky* (1991), *Růžový kavalír* (1991), *Aurora na mělčině* (1992), *Večerníčky pro Cassia* (1993). Tyto *Dopisy Dubence*, jak se vžilo jim říkat, překračují meze osobní zpovědi, autor zcela odhazuje zábrany a zároveň ponechává vše v prvotním tvaru, bez dalších úprav. Vznikají tak nestejnorodé výpovědi, které však v celku poskytují plastický obraz. Čteme-li s odstupem Hrabalovo líčení listopadu 1989 a měsíců následujících, cítíme najednou naprosto přesně atmosféru té doby, i s tou naivitou a nadšením. Ačkoli čtenářský i kritický ohlas je vlažnější, jde o důležité texty a v kontextu současné české prózy snad jediné autentické reflexe doby.<sup>7</sup>

Celý život publikoval Bohumil Hrabal příležitostně v novinách a časopisech, poskytoval rozhovory, uváděl vernisáže výstav, psal úvodní slova ke knihám jiných autorů. Svazky 15 až 18 *Sebraných spisů* shrnují tuto tvorbu. Poslední, 19. svazek obsahuje výběrové rejstříky k celým *Sebraným spisům*, bibliografii a základní biografická data.<sup>8</sup>

### 3.2 Literatura o B. Hrabalovi

Rozhodující období Hrabalovy tvorby je, když přešel od poezie k próze, když našel svůj jazyk, svůj zorný úhel „pábitelství“, svou formu „hovorů“.

Hrabal o tom píše toto:

„Já jsem si vymyslel dokonce sám na sebe teorii „umělého osudu“ vrazil jsem sám sebe tam, kde jsem nikdy nechtěl být..“<sup>9</sup>

---

7 KADLEC, Václav, *Bohumil Hrabal*, in Dictionary of Literary Biography, vol. 232, Londýn a Boston 2001

8 Tamtéž

9 HRABAL, Bohumil, *Poupata, Křehké i rabiátské texty z let 1938-1952*, Mf Praha 1970, s.237

O „umělém osudu“ který pak vedl Hrabala od prvních inspiračních zdrojů literárních k poetice „stříhače a zapisovatele událostí, která ho proslavila jako autora a jako spisovatele“ napsal obsáhlé eseje *Radko Pytlík*<sup>10</sup>. Krátce po druhé světové válce píše Hrabal „montáže“ (*Mrtvomat*) nebo takzvané „eposy“ (*Bambino di Praga*, *Krásná Poldi*); všechny tři texty pocházejí z roku 1950. Jak v „montážích“ tak v „eposech“ hrají podstatnou roli postupy literární koláže. Při vší epičnosti jsou tyto tři texty především „básněmi v próze“

Od šedesátých do osmdesátých let můžeme naopak zaznamenat příznačnou snahu o sbližování Hrabalových textů s výpravnou prózou, a dokonce s románem.

Mezi texty, jež Hrabal „přepisuje“, se nacházejí také „eposy“ *Bambino di Praga* a *Krásná Poldi* přeměněné v povídky *Kafkárna* a *Krásná Poldi* v souboru *Inzerát na dům, ve kterém nechci bydlet* z roku 1964). Podobně je přepsána i koláž s pražskou tematikou *Toto město je ve společné péči obyvatel* z roku 1967 do *Legendy zahrané na strunách napjatých mezi kolébkou a rakví* jednoho z dvanácti textů souboru *Morytáty a legendy*, který se alespoň ve formálním ohledu přimyká ke klasické próze. O těchto Hrabalových skladbách se už psalo mnohokrát. Milan Jankovič citoval na začátku své hrabalovské monografie Hrabalův „komentář“, ve kterém autor podává čtenáři toto vysvětlení:

„tak jsem se stal hromadou účtů, nápisů, skladištěm nábytku a garderob. Všim, jen ne sebou samým“<sup>11</sup>.

Jankovič z toho vyvodil, že montáž je literárním projevem setkání subjektu s pestrostí světa: usoudil, že koláž je založena na kombinaci existenciálního prožitku a literárního experimentu a na dynamice, která se odtud rodí:

„V technickém postupu koláže (původně [...]) z pocitu vyčerpání smyslu vstupuje do hry nový smysl.“<sup>12</sup>

Susanne Roth pečlivě rozlišila postupy „koláže“ a „montáže“<sup>13</sup>; Miroslava Slavičková těmto textům věnovala celou knihu a odkazovala i k jiným Hrabalovým textům a

---

10 PYTLÍK, Radko, *Bohumil Hrabal*, Praha, Československý spisovatel, 1990, Radko Pytlík, ...a neuvěřitelné se stalo skutkem, Emporijs, Praha, 1997

11 HRABAL, Bohumil, *Mrtvomat*, in *Sebrané spisy Bohumila Hrabala 2*, s. 141

12 JANKOVIČ, Milan, *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Torst, Praha 1996, s. 13

13 ROTH, Susanna, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, Praha: Pražská imaginace, 1993

k různým inspirativním impulsům, zejména meziválečné avantgardě a *Skupině 42*.<sup>14</sup> Petra Křivánková analyzovala „zakotvení koláží v městské scénérii“ u Hrabala, u amerických spisovatelů Williama S. Burroughse a Briona Gysina a u Francouze Claude Simona: shledala u všech těchto autorů směřování k takovému literárnímu výrazu, který by byl sourodý s komplexností městského organismu (s tím, čemu Hrabal říká *mnohostěnnost*) a který by dokázal, řečeno s Adornem, překonat katastrofy dvacátého století.<sup>15 16</sup>

Kritická reflexe Hrabalova díla byla vždy dobově podmíněna. Relativně nejdetailněji je zpracováno období šedesátých let, rozbořen vrcholných děl let sedmdesátých se zabývá první podstatná zmíněná hrabalovská monografie: Susanna Roth, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*. Praha: Pražská imaginace, 1993.

Z hlediska primárních zdrojů je celé dílo Bohumila Hrabala publikováno v kapitolách z *poetiky Bohumila Hrabala* od Milana Jankoviče v dokončeném devatenácti svazkovém projektu *Sebraných spisů* (Pražská imaginace 1991-1997).

---

14 SLAVÍČKOVÁ, Miroslava, *Hrabalovy literární koláže*, Akropolis, Praha 2004

15 KŘIVÁNKOVÁ, Petra, *Lecon de géométrie fragmentaire: paysage urbain dans le collage littéraire des années soixante*, journée doctorale Paris IV mai 2005

16 *Hrabaliana rediviva*: příspěvky z mezinárodní mezioborové konference o díle Bohumila Hrabala [Intorno a Bohumil Hrabal, Università degli Studi di Udine 27.-29. října 2005 / (ed.) Annalisa Cosentino, Milan Jankovič, Josef Zumr. Praha, Filosofia, 2006. s. 65-66

## 4. Bohumil Hrabal, výtvarné umění a film

### 4.1 Umění XX. století v Evropě

A teď se vraťme časově o několik desítek let zpátky do první poloviny XX století, a zrekapitulujme, v jaké situaci bylo umění v Evropě.

Když lidé mluví o „moderním výtvarném umění“, mívají obvykle na mysli takové umění, které úplně skoncovalo s tradicemi minulosti a snaží se tvořit něco, o čem by se dříve žádnému umělci ani nesnilo. Některým se líbí myšlenka pokroku a mají za to, že také umění musí držet krok s dobou. Jiní dávají přednost heslu „staré dobré časy“ a domnívají se, že moderní umění je úplně špatné. Ale ve skutečnosti je vidět, že situace je složitější a že moderní umění stejně jako umění staré vznikalo jako reakce na určité problémy.

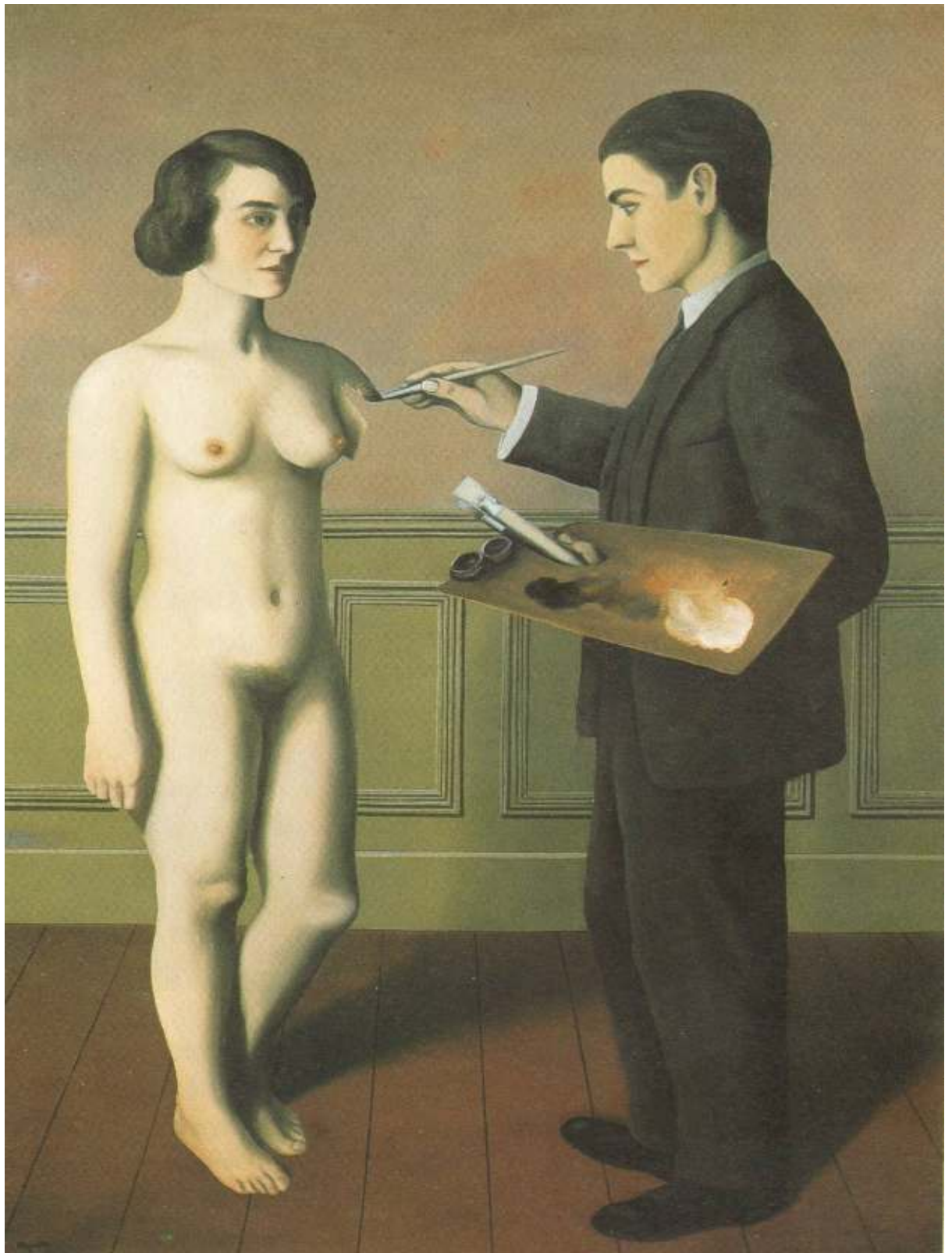
Řecké a římské umění vdechlo schematickým tvarům život, středověké umění jich využívalo k vyprávění svatých příběhů a čínské umění k rozjímání. Nikdo umělce nenutil, „aby namaloval to, co vidí“. Takové pojetí se zrodilo teprve v období renesance. K umělcovu požadavku znázorňování života, který ho obklopoval, se postupně přidávala vědecká perspektiva, *sfumato*, benátské barvy a pohyb a výraz. Každá generace však objevila, že existují ještě „ohniska odporu“, bašty konvencí, s jejichž pomocí umělci spíše používali tvarů, kterým se naučili, než aby malovali to, co skutečně vidí.

Rebelanti 19. století chtěli všechny konvence odstranit; postupně se s nimi skoncovalo, až mohli impresionisté prohlásit, že jim jejich metody umožnily znázornit na plátně s „vědeckou přesností“ to, co vidí. Obrazy, které díky této teorii vznikly, se však zakládaly na polopravdě. Od těch dob si stále více uvědomujeme, že nikdy nemůžeme jasně oddělit to, co vidíme, od toho, co víme. Každý z nás dokáže zjistit, že to, čemu říkáme vidět, je vždy podbarveno a utvářeno tím, co víme nebo čemu věříme. Když se podíváme z okna, můžeme vidět svět tisíci různými způsoby. Otázka je: Který z nich je našim vjemem? A jakmile si vezmeme tužku a dáme se do kreslení, stane se celý pojem pasivního přijímání vjemů absurdní.

Proto hlavní otázka zněla: Proč se nemá umělec spokojit s tím, že se posadí před živou skutečností a namaluje ji podle svých schopností co nejlépe? Protože to by byl podle názvu Magrittova obrazu z roku 1928 a podle toho, co jsme uvedli výše, „Pokus o nemožné“.<sup>17</sup>

---

17 GOMBRICH, E.H., *Příběh umění*, Argo, Praha 2006, s. 590-595



Magritte René,  
*Pokus o nemožné*, 1928

Vše vyvrcholilo avantgardními směry dvacátých let, které nabývají se utopický charaktere a pokusí o likvidaci umění jako společenské instituce. Důsledná negace všech tradičních forem avantgardní autory nakonec dovedla k nebývalému rozšíření pojmu umění. Konec utopických myšlenek však přinesla poválečná krize.<sup>18</sup>

Řada literárních historiků a teoretiků umění odmítá názor, že avantgarda je každé nové umění dostávající se do střetu s tradicí. Avantgarda – jak ji analyzuje Vladimír Papoušek ve své knize *Gravitace avantgard* – je ukotvena právě v určité myšlenkové, emotivní a imaginativní situaci v Evropě a nenahrazuje prostým způsobem staré umění novým uměním, ale pokouší se být permanentní proměnou. Mladí umělci a spisovatelé však měli potřebu najít jinou řeč, která má postihovat skutečnost objektu, prostoru, situací v jejich možných či představitelných transfiguracích.

Nesmíme zde zapomenout, že Evropa a Československo ve XX. století byly jevištěm nejkrutějších událostí proti lidstvu. A pokud je řeč obecně zakotvena v hmotných situacích a spjata s existencí, pak v tom okamžiku dějiny lidstva ztrácejí svoji koherenci a konzistenci, a drobí se tak, jako skutečnost se drobí do pouhých fragmentů, do absurdních okamžiků. V době krize hodnot bylo nutné znova a znova nalézat vlastní jazyk, nalézat hlubší smysl, který zobrazí skutečnost, protože její tradiční rámce ztratily nejen důvěru, ale začaly vzbuzovat i úzkost svou bezobsažností.<sup>19</sup>

## 4.2 Pojem surrealismu v Evropě a v Čechách

Tento název byl poprvé užít roku 1924 a měl vyjadřovat touhu mnoha mladých umělců tvořit cosi reálnějšího než je realita sama. Na mnoho surrealistů hluboce zapůsobilo dílo Sigmunda Freuda, který ukázal, že potlačíme-li své bdělé myšlenky, vnitřně se přiblížíme dítěti nebo divochovi. Této myšlenky se surrealisté chopili a prohlásili, že intelekt v bdělém stavu nemůže nikdy vytvořit žádné umění. Připouštěli ještě, že nám rozumové schopnosti mohou dát vědu, ale na vzniku uměleckého díla se může podílet podle nich pouze nerozum. Tato teorie není tak nová, jak by se zdálo. Řekové a Římané považovali poezii za druh „božského šílenství“ a romantičtí spisovatelé, jako například Coleridge a De Quincey, úmyslně experimentovali s opiem a jinými drogami, aby vyhnali rozum a přenechali žezlo

---

18 GOMBRICH, E.H., *Příběh umění*, Argo, Praha 2006, s. 590-595

19 PAPOUŠEK, Vladimír, *Gravitace avantgard*, Akropolis 2007

fantazií.

Také surrealisté prahli po duševních stavech, při nichž se to, co je uloženo hluboko v naší mysli, může dostat na povrch. Byli zajedno s Kleeovými názory, že umělec si nemůže práci naplánovat, nýbrž ji musí nechat růst.

V literatuře začátkem XX. století byl předchůdcem surrealismu začátkem umělecký směr zvaný dadaismus, na jehož čele stál André Breton. A. Breton společně se Soupaultem, vydal *Magnetická pole*, automatický text, který je podle Bretonova pozdějšího vyjádření první surrealistické dílo vůbec. Nebylo prezentováno jako umění, ale jako práce v podstatě vědecká, ačkoli šlo o vědu, která neuznává aparát logiky a zkoumá ty nejhlubší oblasti lidského ducha. V roce 1924 Breton spolu se svými přáteli - Louisem Aragonem a Paulem Eluardem - oficiálně ustavil surrealistickou skupinu.

Surrealismus, vybízející k nekompromisně svobodnému myšlení a jednání, byl svou podstatou pro totální režimy, ať fašistický, nebo stalinistický, naprosto nepřijatelný. Podle nacistické ideologie patřil společně s ostatními avantgardními směry do kategorie „zvrhlého umění“, určeného k vymýcení. Kosmopolitní pařížské centrum se na začátku války úplně rozpadlo: mnozí surrealisté se složitými cestami uchýlili do exilu, především do Spojených států a do Mexika. Jejich novým střediskem se stal New York, kde pracoval od léta 1941 i André Breton, ale bez kontaktu s těmi svými přáteli, kteří zůstali v Evropě.

Členové skupiny surrealistů v Československu sice unikli první vlně nejtvrdějších osobních postihů ze strany německých okupantů, jež zasáhla například Emila Fillu a Josefa Čapka, okamžitě však ztratili možnost jakéhokoli veřejného působení. Na rozdíl od *Sedmi v říjnu* nebo pozdější *Skupiny 42* nesměli publikovat ani vystavovat své práce. V původním složení surrealistické skupiny nastala podstatná změna již na jaře 1938, kdy byl vyloučen Vítězslav Nezval, poté co se sám neúspěšně pokusil skupinu rozpustit. Členy tehdy zůstali Jindřich Štyrský, Toyen, Karel Teige, Bohuslav Brouk, Jindřich Honzl, Konstantin Biebl a Jaroslav Ježek, který v vzápětí emigroval do Spojených Států a na začátku roku 1942 zemřel. Nezvala brzy nahradil o generaci mladší básník Jindřich Heisler. Skupina pokračovala v neveřejné činnosti do smrti Jindřicha Štyrského v březnu 1942. V následujících letech přetrvávala spolupráce mezi Teigem, Toyen, a Heislerem, jenž žil od roku 1941 až do konce války v ilegality, protože nereagoval na povolání k registraci neárijců.

Z četných umělců, jež ve třicátých letech surrealismus ovlivnil, kteří ale nepatřili k skupině, vytrval v nastoupeném směru jen málokdo. Byl to zejména František Janoušek, který před svou předčasnou smrtí v roce 1943 zhmotnil ve válečných obrazech děsivou



a zároveň malířsky fascinující vizi zkázonosného bujení barevných tkání, z nichž se rodí apokalyptický svět přízraků. Zdenek Rykr se v roce 1940 rozhodl ukončit život pod koly pařížského rychlíku. Většina ostatních autorů raději přešla k dobově přijatelnějšímu a méně provokativnímu projevu.

Ztráty na druhé straně však vyrovnával příliv čerstvých sil. Surrealismus totiž v dusné protektorátní atmosféře prokazoval mimořádnou přitažlivost pro svou generaci „*Se smavou samozřejmostí jsme pokračovali v tvůrčím myšlení ničím nedeformovaném, navázali jsme na nejvýraznější avantgardu v končícím desetiletí, začali jsme tvořit pokračování nezotročené duchovní existence....[....] moderní umění vytvořilo krunýř naší imunity. [....] Žádné nebezpečí nás od tohoto spontánního postoje neodvrátilo,*“<sup>20</sup> vzpomíná Zdeněk Lorenc. Z mladých autorů se Václav Zykmond a Bohdan Lacina věnovali surrealistickým aktivitám již před válkou. Další se těsně před zavedením cenzury alespoň stačili seznámit se surrealismem jako gymnazisté nebo v semináři Jana Mukařovského. Za jedinou autoritu středního věku, kterou respektovali, a vůči níž se také vymezovali, považovali Karla Teigea, povzbuzujícího zájem o surrealismus u širokého spektra začínajících umělců.

Mladí básníci a výtvarníci utvářeli vlastní surrealistické skupiny, pořádali soukromé ankety a diskuse, navštěvovali se v ateliérech, vydávali strojopisné knížky a sborníky, které kolovaly ve vybraném přátelském okruhu. Ve skutečnosti se ale surrealismus, alespoň během třicátých let, nezbaví určitých metodologických dogmat, například čisté metody zkoumání lidského podvědomí nebo toho, co je a co není surrealistická imaginace, kdo je anebo není skutečný surrealista. Toto přesvědčení o vnitřní čistotě metody brání surrealismu, aby metoda byla konfrontována s dějinami. Dějiny byly vnímány jako něco, co uskutečňování surrealistického gesta brání. V okupovaných českých zemích se surrealismus sice ilegálně ale o to s větší energií se rozvíjel v mnoha podobách. Jedna z nich byla skupina mladých výtvarníků, takzvaná *Skupina 42*.<sup>21</sup>

---

20 LORENC, Zdeněk, *Na oknech jsou klapky* in František Šmejkal (ed.) *Skupina Ra* (cit. V pozn. 1), s.61

21 BYDŽOVSKÁ, Eva, *Surrealismus 1939-1947*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Academia 2005



Kamil Lhoták  
*Krajina XX. století*, 1942  
olej, plátno

### 4.3 Pojem *Skupiny 42*

*Skupina 42* představuje zásadní fenomén českého umění čtyřicátých let.<sup>22</sup> Mladí výtvarníci, kteří budou vytvářet jádro budoucí skupiny, se blížili k surrealismu, v němž viděli východisko ve smyslu Bretonova osvobození člověka. Všichni se věnovali surrealistickým technikám a přidali k nim i nové vynálezy. Malíři oficiální surrealistické skupiny si však nepřáli mít mezi sebou mladé stoupence surrealismu, a ti zase měli blíž k solitérům, Zdenkovi Rykrovi a Františku Janouškovi, a k mezinárodnímu surrealismu, zejména Maxu Ernstovi a také k Giorgiovi de Chirico.

Z tehdejších vyznavačů surrealismu se později zformovaly dvě skupiny. Seskupení František Gross, Ladislav Zívř, František Hudeček a Miroslav Hák lze nazvat jádrem budoucí *Skupiny 42*, malíři Bohdan Lacina a Václav Zykmond se stali členy *Skupiny Ra*. *Skupina 42* měla od počátku charakter skupiny výtvarné, vztah k poezii však pociťovali všichni, jak v duchu Teigeho „jediné poezie“, tak v Halasově velké jednotě houfů básnických a malířských, které táhly světem odjakživa spolu. František Halas byl ve *Skupině 42* básníkem milovaným. Gross a Hudeček uctívali Rimbauda.

*Divadlo D* (divadlo měnilo každý rok název – vždy písmeno „D“ + poslední dvě číslice konce sezóny - levicově, prokomunisticky orientované divadlo. Jednalo se o první „divadelní družstvo“ – tzn. majetek patřil všem, všichni též rozhodovali) zůstávalo místem uměleckých aktivit až do uzavření nacisty v roce 1941. Dokud existovalo, vydával E. F. Burian *Programy*, časopis redigovaný Vladimírem Holanem, s náročným obsahem ve skladbě článků, esejů, překladů, s obrazovou přílohou vztahující se k *Salonům na chodbě*. V čísle, které vyšlo 8. února 1940, byla uveřejněná stat' Jindřicha Chalupeckého „*Svět, v němž žijeme*“, kde od budoucího teoretika skupiny „*umění má objevovat konkrétní moderní svět*“.<sup>23</sup>

Tvorba členů *Skupiny 42* byla svobodným projevem. K tomu, co bylo společné, stačila taková shoda názorů, která neomezovala jednotlivce. Mnohé se vyjasňovalo v rozhovorech a vzájemných kritikách.

Podnětná byla přítomnost básníků. Jiří Kolář měl mimořádný cit pro vnímání výtvarnosti. Sám vyvážel koláže, které v roce 1937 vystavil na Burianově I. Salonu na

---

22 O *Skupině 42* vyšla publikace s kompletní bibliografií: PETROVÁ, Eva, a kolektiv autorů, *Skupina 42*. Praha 1998

23 CHALUPECKÝ, Jindřich, *Svět, v němž žijeme*. Program D40, 1939-1940 č. 4, 8.2.1940, s 89

chodbě. V době skupiny se věnoval pouze poezii slovesné. Napsal svým přátelům básnické portréty, věnoval jejich obrazům básně. Jiří Kolář pocíťoval silně vztah k městu jako jevu současnosti, k jeho rytmu, životu v něm.

Poezie těžená z obyčejnosti, všednosti, drsnosti, a přesto plná lásky k lidem rezonovala v dílech jeho výtvarných přátel, zvláště Součkové, která v letech 1923-1924 studovala na univerzitě v Lausanne a seznámila se se svým budoucím manželem, malířem Zdenkem Rykrem za kterým se v roce 1927 provdala. Zmíněná témata rezonovala i později, jak uvidíme i v Hrabalových prózách.

Druhý básník, který byl na ustavující schůzi Skupiny přítomný, Ivan Blatný, měl za sebou v té době sbírku *Paní Jitřenka*, vydanou již v roce 1940, a *Melancholické procházky*, které vyšly v roce 1941, v témž roce jako Kolářova prvotina *Křestný list*. Když se na památné schůzce v listopadu 1942 četly jeho básně, poznamenal si František Gross do deníku: „*Patří to bezesporu k nám*“.<sup>24</sup> Dále připojil kritickou glosu: „*je to zatím obraz rozstříhaný a často bez souvislosti slepovaný opět dohromady*“. Blatného sbírka *Tento večer* vyšla v roce 1945, frontispis byl dílem Lhotákovým. Básníka a malíře spojovaly nejen další ilustrace, ale také poetické proměňování světa a simultánnost dějů. Básník věnoval malíři báseň *Krajina*, v jeho obrazech poznával „*mapu lásky/ mapu smrti/ mapu tajemství*“. Blatný zprostředkoval také kontakt Skupiny se svým přítelem Josefem Kainarem, který byl stejně jako on Moravan. Kainarův talent obsáhl vedle poezie výtvarného umění - prostřednictvím jeho kreseb - také hudbu. Hrál na kytaru, skládal texty a překládal blues.

S koncem války povolilo napětí a vystřídal je očekávání otevřených možností. Výstavní aktivity prvních poválečných let využili především malíři. V Brně byli silně zastoupeni básníci. Tehdy poprvé vystavoval nejmladší člen, malíř Bohumír Matal. Změnou okolností po květnu 1945 dostala činnost Skupiny extenzivní charakter, všechno sejevilo jasnější v denním světle. Všem výtvarníkům a básníkům této skupiny byla společná snaha zachytit podoby moderního města a člověka v něm.

Rok 1946 znamenal pro umělce generace, kterou nazýváme válečnou, možnost prvního vykročení za hranice. Došlo k prvním výstavám v zahraničí a uskutečnila se první zahraniční výstava československého umění. Směr odpovídal předválečnému zacílení: Paříž. Výstava pod názvem *Art tchécoslovaque 1938-1946* v Galerii la Boétie, o níž se zasloužil Josef Šíma, byla přijata v Paříži s velkým zájmem. Zastoupeni byli všichni členové *Skupiny*

---

24 GROSS, František, *Deník* (cit. v pozn.11), Zápis z 28 listopadu 1942

42. Na vernisáži byla přítomná řada osobností meziválečné avantgardy.

Kontakt s uměleckým světem, který začal tak slibně a mohl uvést umělce *Skupiny 42* do širší mezinárodní známosti, byl přerušen v důsledku událostí roku 1948. Čeští umělci se na podobě poválečného umění už nemohli podílet. Pro ty, kdo se nekonformovali s oficiální dogmatikou, se uzavřely výstavní možnosti nejen v zahraničí, ale i doma. *Skupina 42* předčasně ukončila společnou činnost. Jednotlivci se rozešli, avšak přátelství přetrvalo. Vliv tohoto seskupení se neomezil na dobu vlastní existence, ale působil i v letech vynuceného mlčení na další uměleckou generaci.<sup>25</sup>

---

25 PETROVÁ, Eva, in *Dějiny českého výtvarného umění*, Academia 2005, *Skupina 42*



Kurt Schwitters  
*Neviditeľný inkoust*, 1947  
 Koláž na papíře

## 4.4 Hrabal a výtvarné umění

### 4.4.1 Dadaistické postupy, surrealistické koláže

Pokud zařadíme Hrabalovu poetiku mezi ty poetiky příznačně avantgardní, automaticky si musíme klást otázku, co měl jeho způsob psaní společného s dadaismem a se surrealismem. A rovněž se musíme ptát, co ho později přiklonilo spíše k poetice *Skupiny 42* a hlavně jaké společné rysy měl s Boudníkovým explosionalismem. Ve svém dívčím románu *Svatby v domě* Hrabal píše:

„....Tahle hromada papíru, která se každým dnem obnovuje, to je pro mne ohromná dadaistická koláž, Kurt Schwitters, Němec z Hannoveru, by se pomátl z té krásy, sám celý život sestavoval z těchhle papírů obrazy závratné krásy.....“

Kurt Schwitters vytvářel umění z neuměleckých předmětů a vyráběl vyrovnané abstraktní kompozice, vytvořené z bezvýznamných fragmentů.

Schwittersovy první koláže, vytvořené v roce 1918, byly vlastně jakousi snůškou smetí – lístků z autobusu, korkových zátek, obnošených bot. Jeho náhodný výběr objektů na plátně pak bural tradiční pojetí umění jakožto výrazového prostředku nebo něčeho, co má určitý význam.

V tomto duchu vytvářel i Hrabal z každodennosti, z bezvýznamných osudů a z ošklivosti světa estetickou krásu. Rozdíl však je v tom, že Hrabalův záměr není jako u Schwitterse zobrazování fragmentárního světa bez vazby na minulost. Tento dívčí román se totiž odehrává v určitém historickém období a hlavní postava, Hrabalova manželka, původem německé národnosti, si klade otázky o své identitě a národní problematice v Československu během druhé světové války. Zážitek surrealismu Hrabalovu metaforiku každopádně osvobodil, ale nestvořil. Ukázal mu cestu, po níž se pak se svými kolážemi ubíral jiným směrem. Hrabal takto popisuje své setkání se surrealismem:

“....a do mého psaní vstoupila Bretonova Nadja a Surrealistické manifesty.“<sup>26</sup>

---

26 HRABAL, Bohumil, *Proč píšu?*, in: *Život bez smokingu*, Československý spisovatel 1986, *Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, sv. 12, s. 275





Experimentováním se surrealistickými postupy vzniká v roce 1944 Zápisník snů.

„.....tak jsem svoji první pořádnou prózu udělal tak, že jsem chtěl překonat Bretonovu Najdu.“<sup>27</sup>

Tato Hrabalová próza Jarmilka měla mimochodem zvláštní, až neuvěřitelný osud. Vznikla na jaře roku 1952, byla nejprve vyřazena z autorovy prvotiny *Hovory lidí* (1956), pak skartována s celým, už vytištěným svazkem nazvaným, *Skřivánek na niti* (1959). V upravené podobě vyšla v *Pábitelích* (1964), ale v roce 1970 byla znovu zničena s celým Hrabalovým souborem *Poupata*. Ve svém původním znění mohla vyjít přesně po čtyřiceti letech od svého sepsání roku 1992. Tento příběh svědčí o tom, ve jaké chaotickém a nesvobodném období autor tvořil. Stojí za zmínku, že se Hrabal dostal ve svých mladistvých letech přes surrealismus také k Freudovi.. Na konci románu *Obsluhoval jsem anglického krále* Hrabal zmiňuje, že:

„ Ten letní měsíc, kdy jsem tento text psal, jsem žil pod dojmem umělé vzpomínky Salvadora Dalího a Freuda, uskřínutého afektu, který nachází průvod v řeči.“<sup>28</sup>

Na většině obrazů minulých dob měl každý tvar a každá barva jen jediný význam, u Salvadora Dalího jsou naopak víceznačné a u většiny umělců XX. století představuje každý tvar několik věcí na jednou, čímž se naše pozornost může zaměřit na mnohost významů každé barvy a každého tvaru. V obraze *Zjevení se obličejů a mís s ovocem na pláži* z roku 1938 Salvador Dalí (1904-1989) se pokusil podivné zmatení našeho snového života napodobit: Spojil dohromady vzájemně nesouvisející, překvapivé fragmenty reálného světa, namalované přesně a se všemi detaily, tyto obrazy v nás vyvolávají znepokojující pocit. Hrabal má se surrealisty a dadaisty společné toto výtvarné vidění: Obraz je tím silnější, čím je rozpornější.

---

27 HRABAL, Bohumil, *Proč píšu?*, in: Život bez smokingu, Československý spisovatel 1986, *Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, sv. 12

28 HRABAL, Bohumil, *Obsluhoval jsem anglického krále*, Mladá fronta 2006



Salvador Dalí

*Zjevení se obličejů a mís s ovocem na pláži, 1938*

Počátky Hrabalovy tvorby, jak jsme již zmínili, jsou básnické a jako básník je Hrabal ve svém myšlení zavázán surrealismu jako poselství revolty, zde se výrazně liší od poetismu, jehož hlavním posláním nebyl kulturní převrat, nýbrž obnova poetického jazyka, jenž potom našel svůj výraz v lyrizaci epiky a dramatu - Autor však nepřejímá vlivy surrealismu epigonsky, ale snaží se je učinit nástrojem hlubšího pojetí skutečnosti.

Zatímco poetismus byl důležitý pro objev městského folkloru i ozvlášťujícího principu v umění, surrealismus zprostředkoval především nové podoby světa. Pro oba směry ale platí, že jejich přístup ke skutečnosti byl příliš literární a oddálil se z každodennosti. to, že Hrabalovo umělecké chápání světa je ovlivněn především výtvarným uměním, lze sledovat na stavebním principu jeho literární koláže.

Hrabal sdílí se surrealisty názor, že poezie může být přímo předmětem, aniž by bylo nutno ji nejdříve zobrazovat. Umělec si vybírá z věcí, jež uchystala skutečnost. Pojem umění je rozšířen na všednodennost, rozhodující je výběr, který určuje intenzitu krásy, jež se rodí v konfrontaci příslušných prvků.

*„Dodatečně si konstruuji, že já jsem na literaturu šel přes výtvarné umění a podivuhodná setkání.“*

Způsob, jakým autor záměrně “rozstříhává” rozmanitě zvolené součástky, aby je znovu „slepoval“ a dal tím vzniknout novému celku se specifickými napětími, má čtenáře - pozorovatele nahodilých setkání překvapovat. Záměrem jeho koláží, stejně jako koláží dadaistických a surrealistických, je narušení obvyklého vnímání skutečnosti.

Uvedu příklad z románu *Obsluhoval jsem anglického krále*. Dítě hrdina a vypravěč románu je v poslední kapitole, kvůli své podezřelé minulosti poslán na práci do českého pohraničí, jehož němečtí obyvatelé už byly odsunuti. Protagonista podrobně popisuje svůj příchod do opuštěných vesnic: rozbitá myslivna, zarostlé zahrady, atd. Náhle se na tomto zpustlém jevišti objeví obraz typicky hrabalovský:

*„.....a v jedné vesnici se pásly krávy, to bylo poledne a krávy šly asi domů, tak jsem šel s nimi a krávy stoupaly stromořadím starých lip, z nich vyčuhovala věž barokního zámku....., a když se stromy rozestoupily, přede mnou stál krásný zámek, s kvádrčky nakreslenými hřebíkem do syrové malty, asi to byla renesance, jak jsem si myslel, a krávy vyšly vyraženými vraty do toho zámku a já šel za těmi kravami, které snad tak zbloudily nebo*

*co, jsem si říkal, ale ty krávy tam měly chliv..., velký rytířský sál, do kterého vedly široké schody, a krávy v prvním patře byly v tom sále, pod křišťálovým lustrem a krásnými výjevy ze života pastýřů, ale všechno malováno, jakože se stalo někde v Řecku, tak ta ženská a mužská tělčka byla oblečena ne na zdejší počasí, muselo to být někde na jihu Evropy nebo ještě dál, v Zaslíbené zemi, protože ty šaty měli na sobě všichni tak, jak to na obrazech nosil Kristus Pán a lidé, kteří s ním tenkrát žili, a taky tam byla mezi okny veliká zrcadla a ty krávy se s chutí a dlouze dívaly na sebe a já jsem po špičkách vyšel v kravincích po schodech dolu a taky jsem shledal, že tohle je asi počátek dalšího, kterak neuvěřitelné se stalo skutkem.“<sup>29</sup>*

Tady vidíme, že podobně jako surrealisté Hrabal proniká do sféry zázračné „nadreality“, která místy nabývá povahy šíleného snu, dosahuje toho však na základě jednoduché či periferní skutečnosti, a to vystupňováním kontrastů v ní obsažených, jejím novým skladem a ozvláštněním. Proměna barokního zámku v chlév působí z vizuálního hlediska jako koláž: budova opuštěná původními majiteli je odcizena původnímu účelu, a může tedy připomínat Duchampovo ready-made, jak analyzuje Xavier Galmiche ve své práci *koláž jako existenciální experiment*, nečekané ba absurdní spojení zvířecí nevinnosti („ty krávy se s chutí a dlouze dívaly na sebe“) s uměleckou intencí (fresky s antickou tematikou na zdech) stejně jako křížení estetických rovin (vulgárního se vznešeným) vyvolávají v pozorovateli jakýsi radostný úžas.

Tento estetický úžas pochází z prožitku faktu, že vyzkoušený umělecký postup se uplatňuje ve skutečnosti: jako by svět přijal technická pravidla koláže, díla lidské invence, a těmto pravidlům se přizpůsobil. Jedná se tu o důležitý fenomenologický moment retrospektivního rozpoznání umění ve světě, který je zvyklý pokládat umělecký výtvar za reprodukci viděného: v tomto případě, jak se zdá, naopak pohled zakládá objekt. Objekt je již hotovým uměleckým výtvozem. Stačí se dívat.

Estetická rozkoš, hodně podobná euforii, které v nás probouzejí surrealistické koláže, je tady však zároveň zakoušena uprostřed autentické krajiny poznamenané utrpením (v poválečných Sudetech), a automaticky se tudíž asociuje s vážnými morálními otázkami.

Srovnání mimetické a paradigmatické hodnoty literární koláže, jak je provedl Xavier Galmiche (v příspěvku na konferenci o díle Bohumila Hrabala), je tedy ještě přijatelné,

---

29 HRABAL, Bohumil, Obsluhoval jsem anglického krále, Mladá fronta 2006, s. 126

a z výtvarného hlediska se dokonce nabízí; z etického hlediska však klade vážný problém: Když Duchamp prohlásil pisoár vystavený v newyorské galerii za „umělecké dílo“, nic ho to nestálo: jeho ready-made exponovalo pouze otázku estetické hodnoty. Avšak své funkci odcizený zámek v Hrabalově románu se zrodil z násilného ducha Dějin, a autor tak nutně vystupuje do diskuse o vině a zodpovědnosti.<sup>30</sup>

#### 4.4.2 Doba krize: doba existencialistická

Charakteristika hledání ztraceného smyslu života a existenciální přístup k realitě v Hrabalově tvorbě je totiž přítomná již od raných textů. Z tohoto hlediska by tedy postupy koláže nebyly jakýmsi „útěkem před světem“, „antimimetickým „ozvláštněním“, jak by se snad mohlo zdát na základě kanonických textů (dadaistických a surrealistických), nýbrž naopak „návratem k bytí“, ke skutečnosti, k dějinám, k tvrdému lidskému údělu. Proti všemu očekávání by koláž přinesla novou mimésis. Proto zde nelze nevyložit koláž jako estetický důsledek autorovy blízkosti k existencialismu. Jiří Pelan například podrobně analyzuje přímý vliv Alberta Camuse na mladého Hrabala a projekci Camusova *Cizince* na jeho ranou „existenciální povídku“ *Kain*<sup>31</sup>

Abychom se ještě více přiblížili k autorově tvorbě v atmosféře padesátých let - přelomu epoch a přehodnocení všech hodnot -, musíme zde obrátit pozornost k tomu, jaké nenávratné změny přinesla poválečná doba v kulturním a uměleckém životě v Československu.

Zajímavé je, jak v úvodu k pátému svazku Dějiny českého výtvarného umění Miroslav Petříček analyzuje význam slova krize: Krize je výraz pocházející z antické medicíny, v níž označuje stav rozhodování, bod singularity: buď zvítězí nemoc a pacient zemře, nebo organismus chorobu překoná a bude žít. Léta válečná a těsně poválečná jsou zcela jistě obdobím takové krize a takové singularity: nemoc propukla, zachvátila politický a kulturní organismus bezmála celého světa, a teď přichází okamžik, kdy se rozhoduje o přežití. Zároveň tato krize dává zcela nový smysl slovu humanita: nikoli jen vágní lidství, nýbrž lidskost, nikoli humanita jako pouhá osvícenská výzva k zušlechťování, nýbrž lidská existence jako „nahý člověk“. Jde o hledání smyslu v mezních situacích života. Jde o existencialismus.

---

30 GALMICHE, Xavier, *Koláž jako existenciální experiment*, in *Hrabaliana rediviva*, Filosofia, 2006 Praha

31 PELAN, Jiří, „Hrabal et l'existentialisme“, in: Bohumil Hrabal, *palabres et existence*, s. 91-102

Avšak i existencialismus se hlásí k „humanismu“; nikoli však již nepřijatelné teorii, jež chápe člověka jako poslední cíl a poslední hodnotu, protože ví, „co“ je člověk, nýbrž k tomu, který je jediný akceptovatelný, totiž k humanismu jako naprosté odpovědnosti za lidskou existenci, k humanismu redukovanému na samo drama lidského života. K tomu, v jehož středu stojí člověk, kterého krize evropských ideálů vrátila k němu samému, který se definuje jen a jen svým vztahem k zázraku, který sám volí, jeho nejvlastnějším jádrem je jeho podmíněnost: nutnost být ve světě, pracovat tam, být tam uprostřed druhých a být tam jakožto smrtelný.<sup>32</sup> Nejsou to snad předpoklady hrabalovského umění žít v těch různých „hlučných samotách“?

Samota člověka uprostřed velkého města. Spojení lidí, kteří si nemají co říci. Velkolepá realita, kterou člověk stvořil a náhle se mu vymkla z ruky. Stroj, který náhle přestal fungovat, jak měl. A bezpochyby také umění, které pojednou nijak nesouvisí se životem, odehrávajícím se den ode dne. Uprostřed toho, či pod tím vším, je jako jediná jistota, jako jediný majetek život, který žiju. A potom právo či možnost hledat.<sup>33</sup>

To, co promlouvá stejně z Camusova *Cizince* (1942) jako z Beckettova *Čekání na Godota* (1952) anebo z Cioranova *Nástinu úpadku* (1947) či z Celanovy *Fugy smrti* (1945): estetický výraz je prostoupen každodenností, mezi lyrikou a autobiografií není protiklad, skutečnost je silně subjektivizována, avšak výsledek je zvěcnění, objektivizace subjektivního prožitku tvůrce: „*Drama zdí, drama života taxikáře, drama soustruhu, drama žárovky mnou pohne daleko hlouběji nežli drama stromů, pradleny, kytice nebo zátiší s jablky.*“<sup>34</sup>

A tato redukce lidství na samu jeho dřev znamená redukci až k poslední mezi, až k sebevraždě jako hraničnímu pólu života. Nejen v Camusově *Mýtu o Sysifovi*, nýbrž právě a možná ještě autentičtěji v Hrabalově „existenciální povídce“ Kain z roku 1949: „*teprve nyní jsem dovedl o tom hovořiti, protože jsem to již vykonal, protože jsem svoje naplnil. Proto též se mi dnes ten můj případ jevil jako neopakovatelný, jedinečný a vzdálený.....Uskutečnil jsem se tam v Bystrici u Benešova a byl jsem proti své vůli vrácen. Víc jsem udělati nemohl a byl*

---

32 PETŘÍČEK, Miroslav, *Dějiny českého umění*, Academia, Praha

33 GROSSMAN, Jan, *Poezie obyčejného života* (1947) in: GROSSMAN, Jan, *Analýzy*: Praha 1991, s. 47

34 KOLÁŘ, Jiří, Květen 13.- pondělí (*Roky v dnech*. Texty 1946-1947) in dílo Jiřího koláře. Svazek I. Praha 1992, s. 371

*jsem nyní nucen přijmouti život za těch podmínek.* “<sup>35</sup>

---

35        HRABAL, Bohumil, *Kain*, existenciální povídka in HRABAL, Bohumil, *Židovský svícen* (Sebrané spisy, svazek 2) Praha 1991, s. 21

#### 4.4.3 Hrabal a *Skupina 42*

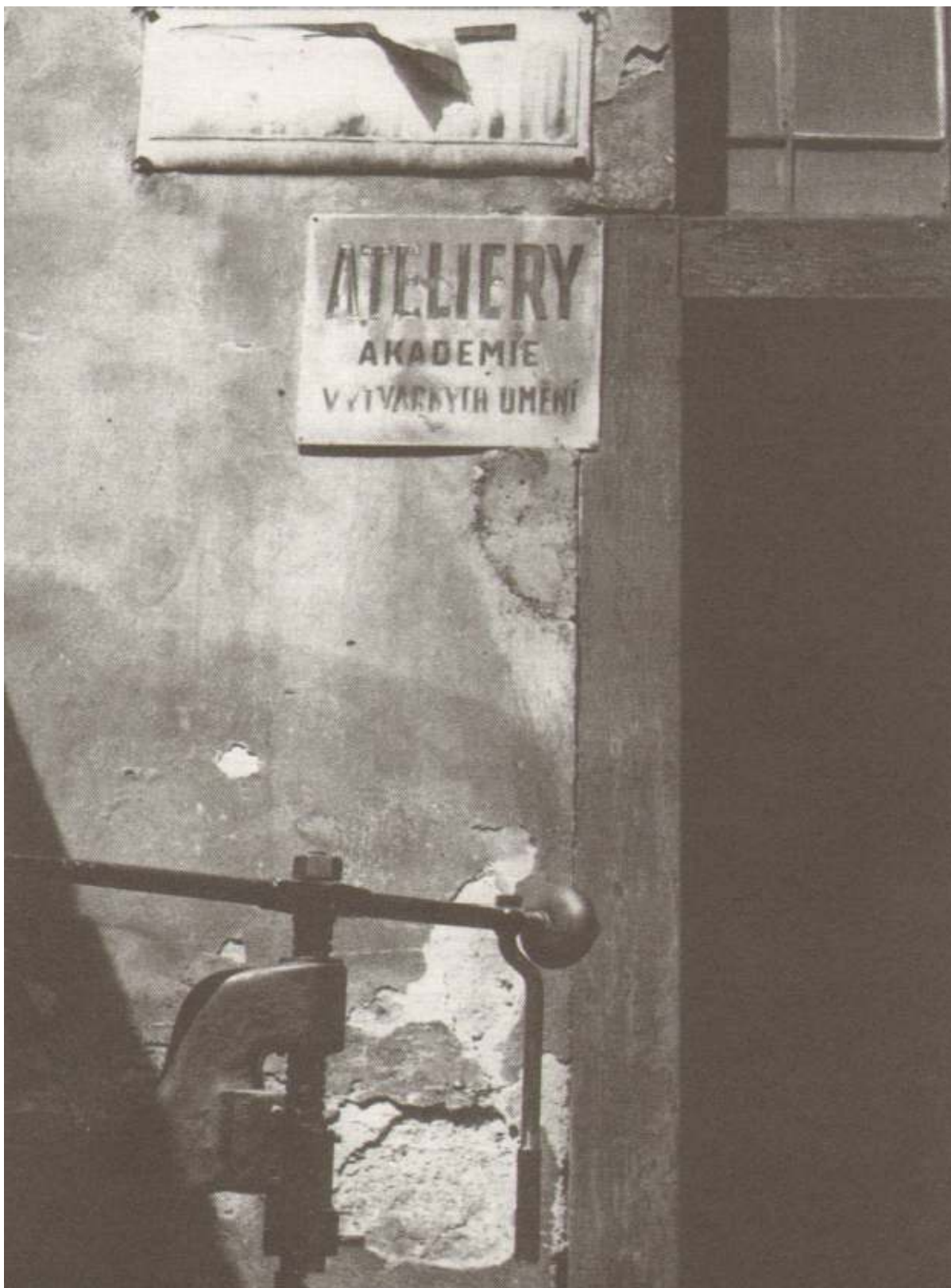
Hrabalův vztah k jeho předchozí generaci a hlavně k Jiřímu Kolářovi byl osudový. Letopočet 1914 na Hrabalově rodném listě je i rokem narození Jiřího Koláře, a nejen to; kolem tohoto data krouží i zrod celé jedné generace, která vstoupila do literatury těsně před druhou světovou válkou, během války a po ní se rozdělila do několika skupin, a výrazně ovlivnila poválečný vývoj českého umění.

Literární složka *Skupiny 42* se utvářela současně s celou skupinou. Tvořili ji tehdy takřka neznámí mladí básníci, kteří se už za války přihlásili k společnému programu, jak ho formuloval Jindřich Chalupecký ve stati *Svět, v němž žijeme* z Burianova časopisu D 40 a v některých dalších pracích. *Skupina 42* ukazovala cestu od literatury ke skutečnosti, opírala se o vědomí krize moderního umění a zároveň usilovala o její řešení. Z čeho však vzniká u autorů skupiny, a zejména u jejich teoretického mluvčího Chalupeckého, vědomí krize umění?

Právě otázky, kde najít jeho nový vývojový článek, prostor pro skutečnou uměleckou autenticitu, a nikoli jen předstíranou, neboť vše bylo vyřčeno v určitém směru. Poslední čtveřice české poezie, která objevila oblast podvědomí a snu a využili ji pro záměrnost tvorby - surrealisté, Halas, Holan, Weiner - automatiku nevědomých procesů proměnila v umělecká díla. J. Chalupecký bude o počátcích *Skupiny 42* rovněž hovořit v souvislostech se surrealistickými inspiracemi. Hrabal se vzdaloval ze surrealistické poetiky a našel svoji specifickou metodu: začal pracovat s autentickým životním materiálem a dal se cestou srovnání literatury a života.

Na základě Hrabalovy knihy *Toto město je v společné péči obyvatel* analyzuje Miroslava Slavíčková blízký vztah, který měl Hrabal se *Skupinou 42*. Při výkladu tématu „město“ a „Praha“ vychází z Hrabalovy předmluvy k *Toto město* a z některých textových úseků v *Toto město a legendě*. Odkazuje i k jiným Hrabalovým textům a k různým inspirativním impulzům, zejména meziválečné avantgardě a *Skupině 42*. V *Toto město* zaujímá téma „město“ a „Praha“ centrální postavení. Už název *Toto město je ve společné péči obyvatel* prozrazuje, že vlastním tématem textu je město. Tento název neformuluje pouze hlavní téma textu, ale naznačuje i jeho ironické zabarvení. Čtenáři, kteří tuto knihu dostali do rukou v době jejího prvního vydání, našli velmi snadno spojitost s heslem „tento dům je ve společné péči svých nájemníků“, které viselo u vchodů do zanedbaných zestátněných domů.





Miroslav Peterka  
*Toto město je ve společné péči obyvatel*, 1967, 2006  
Fotografie

Mohli tedy porozumět ironii titulu a vytušit, že v textu půjde o město zchátralé. O takovém městě skutečně Hrabal hovoří ve svém úvodu. Nevelebí krásu Prahy či zajímavost historických památek, ale upozorňuje na sešlost jejich budov a nepořádek na ulicích. Nad nepořádkem se nijak nepohoršuje, naopak se těší z krásy neladu a rozpadu, která vzrušuje moderní básníky a výtvarné umělce od Rimbauda po Roberta Rauschenberga.<sup>36</sup>

*„Cizinec, který přijíždí do tohoto města, jež je ve společné péči svých obyvatel, může se procházet nejen od románských stylů přes baroko do druhého empíru, ale může si přímo na ulicích ozřejmit všechny fáze moderního umění. Na hlavní třídě pochopí, proč Rimbauda vzrušovala básnická veteš a haraburdí, tady mu jako reál dojde, proč Lautréamont pro krásu vymyslel podobenství, že se krása podobá podivuhodnému setkání šicího stroje s deštníkem na operačním stole. Tady v našich ulicích si cizinec ozřejmí, proč Marcel Duchamp na výstavě v Paříži postavil stojan na láhve a vedle hned kolo z bicyklu a podepsal se pod to jako pod své dílo, na našem náměstí cizinci dojde, proč ten samý umělec Duchamp na newyorskou výstavu poslal nalezený nočník jako svůj artefakt. Takový cizinec při trošce zlomyslnosti může na nejživějším úhlu ulic udělat přednášku o „malbě ze smetí“, oné poezie vyrobené v klobouku Kurta Schwitterse, oněch slavných obrazů sestavených z předmětů namátkou sebraných z dlažby města, za stmívání může cizinec koktat přerušované nápisy neonových sloganů a firem a odkázat tyto poruchy na entropii textu Maxe Benseho a informačních škol. A je-li takový cizinec i znalcem popartu, klidně může vidět Roberta Rauschenberga, kterak se projíždí pražskými ulicemi na kolečkových bruslích kolem hromad veteše a šrotu a haraburdí, zrovna tak jako doma ve svém newyorském bytě. A tak i každý domorodec, který ale doma je cizincem, může v tomto městě učinit ironický objev, že těmito ulicemi lze kráčet a být oslněn krásnou představou, že všechny ismy si právě tady daly staveníčko a že všechny ty montáže, koláže a asambláže, které se na ulice dostaly nepořádkem a nedbalostí a opomenutím, lze považovat za objektivní náhodu, která je schopna vyvolat simultánní báseň.“<sup>37</sup>*

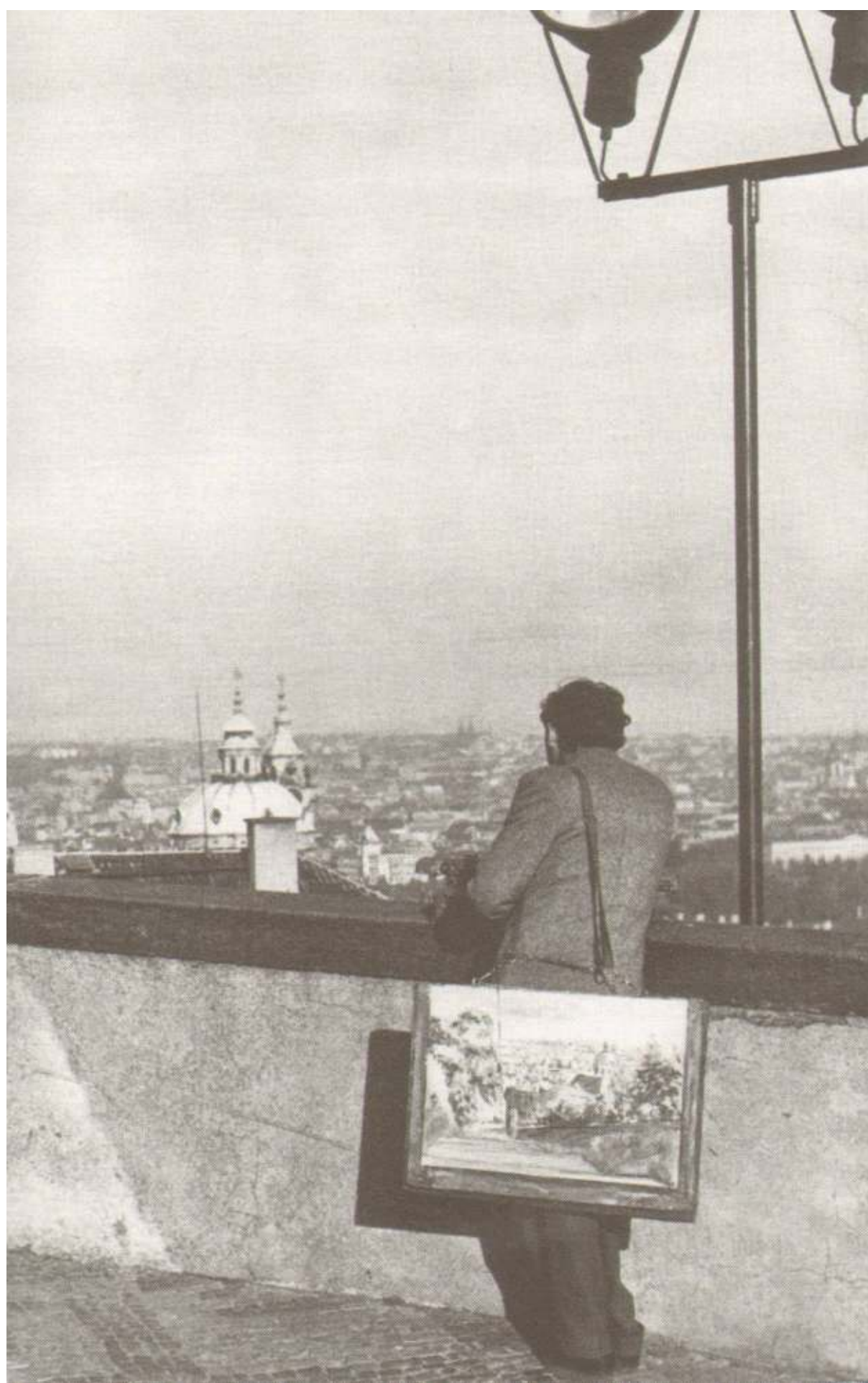
na další straně Miroslav Peterka  
*Toto město je ve společné péči obyvatel*, 1967, 2006

---

36 SLAVÍČKOVÁ, Miroslava, *Hrabalovy literární koláže*, 2004, Akropolis, Praha, s: 148-164

37 HRABAL, Bohumil, PETERKA, Miroslav, *Toto město je ve společné péči obyvatel* montáž, Paseka, Praha 2006





v něm Hrabal objasnil podstatné rysy své poetiky, na níž se zakládají jeho literární koláže. Odhaluje zde neobvyklou krásu Prahy ze zorného úhlu moderního umění, a tím sděluje, že pro svůj záměr zobrazit tuto neobvyklou krásu literárními prostředky si zvolil postupy, inspirované výtvarným uměním. Přesněji řečeno výtvarnou koláží. Změť nesourodých předmětů na ulicích města mu připomíná Lautréamontovo „podivuhodné setkání“. Také v Hrabalových literárních kolážích dochází k podivuhodným setkáním „neladících vět“ o světcích, šachu a pražských pověstech s anekdotickými úryvky hovoru a výpovědí ze soudních spisů.

Ve svém úvodu se Hrabal nezmiňuje o významném a prokazatelném vlivu, který na něj měly myšlenky a tvorba členů *Skupiny 42*. Za mnoho impulzů vděčí už zmíněnému Jiřímu Kolářovi, ale mezi jeho přátele patřil i Kamil Lhoták a Jan Smetana. Ve středu zájmu *Skupiny 42*, jak vidíme v jejich obrazech, je velkoměstská tematika, konkrétní město, nově objevená krása městské periferie a existenciální problémy, spojené se životem ve městě.

Teoretik *Skupiny 42*, Jindřich Chalupěcký, píše o tematice výtvarného umění: „*Vskutku, moderní malířství je čím dál tím více malířstvím velkoměsta, jeho lidí a věcí*“<sup>38</sup> Chalupěcký chápe město jako proměnlivý živý organismus, který je natolik komplikovaný, že jej může uchopit jen umění: „*tato živoucí, stále se měnící a rostoucí tkáň, tento obludný živočich, neklidně se převalující ve svých snech a svém neznámém určení, toto město, udělané z cihel a betonů, lidských těl a strojů, drátů a vývěsných štítů, neonů a dešťů, opuštěnosti a běd, lásek a davů, nadějí a ztroskotání, ze všeho, co je lidský osud, a ze všeho, co jsou dějiny a budoucnost - toto Město je něčím tak bezmezným a beztvárným, že nemůže být definováno dříve, než je pochopeno uměleckým činem - a že nemůže být pochopeno ničím jiným než právě činem uměleckým*“.<sup>39</sup>

Zcela jistě na Hrabala zapůsobili někteří ze spisovatelů a umělců, které *Skupina 42* a jejich teoretik Chalupěcký považovali za inspirativní a blízké jejich programu. Mezi takové umělce patří kromě již zmiňovaného Andréa Bretona, Salvadora Dalího a Marcela Duchampa, i umělci jako James Joyce, T. S. Eliot, Jack Kerouac a američtí básníci velkoměsta. Je příznačné, že Chalupěcký jmenuje mezi dávno obdivovanými surrealisty i spisovatele z angloamerické sféry, neboť *Skupina 42* na tuto dosud opomíjenou oblast zaměřila svou pozornost.

---

38 CHALUPECKÝ, Jindřich, 1987 : Na hranicích umění. München. 1991: Obhajoba umění 1034-1948. Praha

39 Tamtéž

*Skupina 42* zpřístupnila díla angloamerických básníků a prozaiků překlady a osvětlila jejich zaměření výklady. V Hrabalově rozsáhlé galerii literárních vzorů najdeme stejná jména jako ve výročí Chalupeckého a Koláře. Jsou mezi nimi W. Whitman, Edgar Lee Masters a Carl Sandburg, a ovšem James Joyce a T. S. Eliot, kteří na Hrabala zapůsobili nejvíce. Poznal je zřejmě prostřednictvím Jiřího Koláře, jak vyplývá ze vzpomínky z roku 1989:

*„Můj učitel byl vždycky Jiří Kolář a Jiří Kolář vycházel vždycky z Joyce, protože Joyce miloval i ten, kterého milujeme nadevšecko, básník T. S. Eliot, jehož Pustou zem já téměř umím zpaměti, a taky vždycky si беру na pomoc ještě ty kritiky, kteří o něm psali, a teprve teď vidím všech těch pět dílů té velkolepé básně jako naprosto realistický příběh i s těmi odkazy, které se táhnou ke všemu tomu plusquamperfektu, protože T. S. Eliot zrovna tak jako Joyce je plný citátů na čas dávno minulý, kdy ale lidé vyslovovali dávno před tisíci lety myšlenky, které najednou okřívají v přítomnosti, čili jsou současné. V tom je moje záliba, jak vidíte, záliba v citátech.[...]“<sup>40</sup>*

I v jiných textech prozrazuje Hrabal, co ho poutá u Joyce a Eliota. Je to mimo jiné jejich schopnost spojit „věčné s časovým“, ukázat na spojitost současnosti s minulostí. Tento zřetel k minulosti, který chyběl meziválečné avantgardě, je pro Hrabala velmi důležitý. Jeho záměrem není, aby jako například Schwitters zobrazoval fragmentární svět bez vazby na minulost.

Ve většině svých textů, včetně literárních koláží, Hrabal naznačuje nějakým způsobem spojitost s minulostí. Z této perspektivy není překvapivé, že se objevují v *Toto město* a *Legendě* atributy světců, staré pražské legendy a názvy lokalit z meziválečné doby. Mezi podnětnými spisovateli jmenuje Chalupecký Louise Aragona a jeho knihu *Pařížský sedlák*<sup>41</sup> z roku 1926 pro novátorský způsob zobrazení města.

Také Hrabal se o Aragonovi zmiňuje mezi autoritami, k nimž vzhlíží. Používá proto Miroslava Slavíčková proto používá některé Aragonovy myšlenky, aby s jejich pomocí názorně poukázala na spojnice od surrealismu ke *Skupině 42* a k Hrabalovi. Důležitým

---

40 Spisy 17:314

41 V novějším českém překladu má kniha přílehlavější název *Pařížský venkovan* (Praha 1964)

momentem v Aragonově chápání města je přesvědčení, že městská tematika má obsahovat existenciální dimenzi, vytvářet mýtus města. Chalupecký na podporu svých vlastních myšlenek cituje ve stati *Nový realismus* předmluvu, kterou Aragon později připojil k *Pařížskému sedlákově*: „*Při každém našem kroku se rodí nové mýty. Legenda vzniká tam, kde člověk žil, tam, kde žije. Na tyto proměny, jichž nikdo nedbá, soustředím celé své myšlení. Den ode dne se moderní pocit existence mění. Nová mytologie se počíná a rozvíjí.*“ (Aragon 1964).





František Gross  
*Město*, 1943-1947  
olej, lepenka



Spřízněnost myšlení *Skupiny 42* s myšlenkami Aragonovými je nepochybná. Chalupický ve svém eseji *Svět, ve kterém žijeme* prohlašuje, že úkolem umění je líčit „každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku“. Z takového uměleckého vystižení mnohotvárného života města a života vůbec může vyrůst „mytologie moderního člověka čili svět ve, v kterém žijeme“.

Taky Jiří Kolář „svou poesií směřuje nikoli k prostému zobrazení všední každodennosti, ale k vyjádření metafyziky všedního“ (Karfík 1994:9)<sup>42</sup> Hrabal se blíží podobným názorům v tom, jak vidí lidské osudy i město. Město Prahu považuje za „mýtus živých lidí“ a pozoruje – i zobrazuje - jak se osudy lidí opřádají mýty a legendami. Neobyčejné vlastnosti a činy lidí, i zásah zázračna a nepředvídanosti do jejich osudů jsou obsahem „Legend“ v knize *Morytáty a legendy. Legenda o Egonu Bondym a Vladimírkovi* vypráví o schopnosti obou protagonistů probouzet v lidech fantazii. *Legenda o krásné Julince* oslavuje nezlomnost mladé ženy stížené nejrůznějšími ranami osudu. *Legenda o Kainovi* jedná o odvaze mladého muže zachovat se v souladu se svým přesvědčením a odhodlat se k sebevraždě.

Hrabal podobně jako básníci a malíři *Skupiny 42*, je zasažen krásou periferie, předměstí líčí ponejvíce ve svých autobiografických knihách, ale líčení předměstí se objevuje i jinde, například v textu *Moje Libeň*. Hrabal tam s nadšením vzpomíná, jak dostal v bývalé kovárně pokoj „zatuchlý a vonící plísní“, a při svých toulkách Libní byl překvapen, „že se nikdo nediví té kráse kolem sebe“. Krása, kterou Hrabal vidí, je velmi podobná kráse, kterou zobrazovali malíři *Skupiny 42*, jako například František Gross ve svých variantách *Libeňského plynojem* a na obraze *Vysočiny*, Jan Smetana na obraze *Plynojem v Motole*. Z Hrabalova článku:

*Ale hlavně mě fascinovala Libeň, podnikal jsem výpravy tam, kde jsem ještě nikdy nebyl, ulička Na hrázi, hlavní třída, postranní uličky vedoucí do Židů, ulice Bratrská, ulice Na žertvách, kudy projížděly vlaky ještě hnané na páru, Kotlaska a hlavně potok Rokytka, to všechno mne uvádělo v úžas, procházel jsem se v noci, tak jsem se nemohl nasytit poezie této periferie, nad kterou se na Palmovce tyčil plynojem ve tvaru koule. [...] Někdy jsem se vydal podle potoka Rokytky až do Hloubětína, každý metr chůze mne nutil, abych se zastavil, abych vychutnal stráně nad potokem, abych luštil, jaké předměty leží v pohybujících se kalných vodách. Někdy jsem vystoupil na vysočanské nádraží a odtud vychutnával poezii kolejí*

---

42 KARFÍK, V. 1994: *Jiří Kolář*. Praha

*a v pozadí se tyčících fabrik.“<sup>43</sup>*



František Gross  
*Libeňský Plynojem*, 1943

---

43      *Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, 12 s. 216-217

Jako se u většiny umělců *Skupiny 42* obrátila pozornost k městu dvacátého století, v knize *Toto město je ve společné péči obyvatel* se už objevuje dvojznačnost pocitů: radost z toho, že se předměty, které jinak nemají nic společného, nacházejí vedle sebe, a tím působí pocit hrůzy.

*„[...] já totiž si považuji za čest, dokonce jsem rád, když vidím něco, z čeho mám hrůzu, já žasnu a rád vidím, čeho všeho jsem svědkem. A jsem rád, že jsem se naučil dívat na ty věci, kterých se nejen já, ale i každý člověk leká. Ale to je podstata nejen filozofie, ale i literatury, umět se dívat s nezaujetím na věci, při kterých se ježí vlasy. ( Spisy 15: 291)*

Hrabal na druhé straně vyjádřil v podtextu různých jiných textů obžalobu režimu z vandalizmu a z devastace země. V Hrabalových slovech můžeme nalézt styčné body s požadavkem *Skupiny 42* na zobrazení syrové skutečnosti v jejích konkrétních projevech a na postoj „svědka“, pronikavého objektivního pozorovatele, který se nenechá svést ani svými pocity, ani konvencemi. Je to poetika, jejímž význačným reprezentantem je Jiří Kolář. Ne nadarmo se jedna z jeho knih jmenuje *Očitý svědek* (Kolář 1983).

To, co představují básníci a výtvarníci *Skupiny 42* - Kolář, Hudeček, Gross, Smetana, Lhoták - v poezii a v malbě, obrat ke „světu, ve kterém žijeme“, k velkoměstu a jeho periferii, k „totálnímu realismu“, uskutečnil Hrabal v próze: nasýtil poetické básnické ozvláštnění tíhou reality, ostrostí kontrastů a tragiky života, úžasem nad plynutím lidského bytí.



Jan Smetana  
*Ulice*, 1943  
akvarel

Bohumil Hrabal prošel lekcí českého poetismu, dadaismu a surrealismu a v atmosféře padesátých let stál před alternativou obhajoby moderny či radikálního rozchodu s ní za cenu návratu ke konvencím realismu 19. století, jež tehdy praktikoval takzvaný socialistický realismus sovětské provenience. Hrabal odmítl obě cesty a našel instinktivně cestu třetí, která mu otvírala východisko z tohoto vražedného dilematu padesátých let<sup>44</sup> Přes rapresálie a umlčování odmítl ulpět jak na surrealismu s jeho ortodoxií vzdálenou současné realitě, tak i dát se do služeb nové ideologie, obléknuté do starých forem. Jeho cesta k „totálnímu realismu“, k autentičnosti šokující svým verismem a okázalou antiideologičností, byla jedinečná a osamělá. Byla to cesta k próze, jež nepřestává být poezií, lyrikou, oslavou krásy a jedinečnosti okamžiku, utkvění času, zadrženého jazykovým proudem.<sup>45</sup> A přece měla v české kultuře své předchůdce, i když ne v oblasti prózy: v oblasti výtvarnictví a poezie se touto cestou vydala již za války a v poválečném mezidobí *Skupina 42*.

Hrabal přijel do Prahy v době, kdy se tato Skupina již rozpadla. Kainar imitoval poezii Majakovského a v *Českém snu* ilustroval ideje Zdeňka Nejedlého podobně, jako Dobiáš imitoval Smetanovu hudbu. Gross a Hudeček se pokoušeli malovat Chemické závody v Záluží u Mostu v manýře 19. století a cesty Jindřicha Chalupického a Jiřího Kotalíka, dvou teoretiků Skupiny, se definitivně rozešly. A přece byl zde Jiří Kolář, který psal své tehdy nepublikovatelné deníky, a když se vrátil z vězení, setkávali se u něho ve Vršovicích ti, kdo rovněž hledali „třetí cestu“. Byl zde Kamil Lhoták s nostalgií techniky přelomu století a i Hudeček se brzy vrátil ke stylu svých Nočních chodců a Gross ke své Libni a strojkům pod Penzijním ústavem.

První Hrabalovy knihy hovorů - *Perlička na dně* a *Pábitelé* - evokují atmosféru právě těchto grafik, obrazů a básní. Není jistě náhodou, že právě Kolář objevil Hrabalovu Majitelku hutí, že Lhoták ilustroval jeho bibliofilské hovory lidí. Počátky Hudečka a Grosse byly surrealistické jako počátky Hrabalovy a jejich další cesta vedla k „mýtu velkoměsta“, k „totálnímu realismu“ jako cesta Hrabalova.

Chalupecký, ve svém manifestu *Konec moderní doby* ( z prvního ročníku *Listů*

---

44 Základní význam atmosféry padesátých let pro formování Hrabalova díla prokázala Susanna Roth in : ROTH, Susanna, *Lautes Einsamkeit und bitteres Glück*, Bern, Frankfurt, New York, Paris 1986

45 K umělecké struktuře Hrabalovy prózy srov. M. Jankovič, *Tři variace Hrabalovy Příliš hlučné samoty*, in: Xenia Miroslav Červenka, rkp. Praha 1982, s 1-39

datovaný 26.1.1946)<sup>46</sup> označil za příčinu krize moderny nejen vnější útok a diskriminaci, jíž byla vystavena ze strany hitlerismu i tehdy vítězného stalinismu, ale i závažné příčiny vnitřní. Spatřuje je především v novém akademismu a ve společenské výlučnosti, v novém aristokratismu moderny. Příkladem takové esoteričnosti je mu Pustá země T. S. Eliota, kterou tehdy právě příslušníci *Skupiny* poprvé přeložili do češtiny. Je to poezie, která buduje na literární tradici, činí v simultánní jednotě přítomnou celou literární minulost lidstva od nejstarších mýtů, čerpaných z Frazerovy *Zlaté ratolesti*, od *Upanišád*, Danta, Shakespeara až po současnost, poezie vysloveně „literátská“. Touto cestou nelze podle Chalupce dále jít; neustálým zjemňováním formálních výbojů upadá moderna do nového akademismu a estetismu, stává se společensky zbytečná a neúčinná. Kolář se proto obrací k hovorovému jazyku, k útržkům autentických dialogů, k autentickým dokumentům a k jejich montáži a konečně k výtvarné koláži.<sup>47</sup>

Z těch motivů a zhruba v téže době experimentuje Hrabal s koláží *Mrtvomat* a objevuje svůj individuální styl. Třetí cesta, kterou můžeme označit za raný případ postmoderny, byla nalezena. A Chalupce, J. Koláře i B. Hrabala můžeme označit za její hlavní představitele v eseji, poezii a v próze, J. Smetanu, F. Grosse a K. Lhotáka ve výtvarném umění.

Problém moderny byl především problémem čistoty funkcí, tzv. čisté hudby, čisté malby, čisté poezie. V radikálním projevu moderny se umění pokusilo osvobodit od všeho cizorodého, od úkolů reprezentačních, výchovných, náboženských nebo ideologických. Dominantou uměleckého díla se měla stát jeho estetická funkce samotná: „ozvláštnění“, desautomatizace pohledu člověka na svět, objev nového vidění světa. Avšak vyloučení všeho „mimoestetického“ vedlo k soustředění na formu, na formální výstavbu díla. Ve svých důsledcích vedlo k obnažení a osamostatnění formy.

Le Corbusier, Bauhaus a v Československu Devětsilu osvobodili architekturu od ornamentu a říms, zavedli hladké betonové plochy a velká, široká okna; forma měla růst přímo z účelu a techniky stavby. Ale již na přelomu dvacátých a třicátých let polemizuje Le Corbusier s Teigem o tom, zda je architektura ještě uměním, nebo pouhou racionální vědou, má-li stavba kromě realizace praktického účelu vyjadřovat i tvůrčí myšlenku, být znakem nějakého lidského obsahu.

---

46 CHALUPECKÝ, Jindřich, Konec moderní doby, Listy, I. č. 1, 1946, s.7-23

47 O poezii J. Koláře srov. VLADISLAV J., *Osud jménem Jiří Kolář*, Studie 87/89, 1983, s. 341-353; o výtvarném díle Jindřich Chalupce, Jiří Kolář, Paris 1987

A Teige sám v poválečné předmluvě ke knize L. Žáka *Obytná krajina* (Praha 1947) reviduje celé své meziválečné dílo a žádá, aby architektura sjednotila člověka znovu s přírodou.

Není divu, že v architektuře se tendence postmodernismu projevíly zatím nejsilněji, neboť lidé byli právem syti z vulgarizovaného „pseudo-konstruktivismu“ moderních sídlišť, kde holé panely betonových bloků potlačily veškerou intimitu lidského „domova“. Podobně je tomu ve výtvarnictví a v literatuře: jakmile je za výtvarný objekt možno považovat všechno, od kupky sena po krychli másla, je cesta „šoku“ u konce; není již čím šokovat. Ukazuje se, že forma sama nestačí k tomu, aby dílu propůjčila smysl. Umění hledá novou významnost, novou lidskou sdílnost o tom nejzávažnějším, čímž je nakonec vždycky život sám. Postmodernismus se objevuje v této perspektivě jako úsilí o obnovení antropologických zdrojů a lidské významnosti moderní tvorby.

Hrabal se rozhodl hledat zázračno ve střízlivém každodenním životě zapisoval a ztvárňoval hovory lidí z hutí, ze sběrný starého papíru, z libeňských hospůdek. Vrátil se k realitě skutečného života, k lidem nejbližším a nejdůvěrněji známým. Vrátil se k syžetu, k vyprávění v rytmu živého, hovorového jazyka, k závažnosti lidského obsahu sdělení v literatuře.<sup>48</sup> Nevrátil se však k naturalismu a k tradičnímu psychologickému realismu 19. století, nevrátil se k ustáleným, konvenčním formám povídky a románu. Tam, kde se přiblížil tradiční syžetové výstavbě povídky, jako v *Ostře sledovaných vlacích* nebo ve *Slavnostech sněženek*, klesla intenzita estetického účinku jeho textu. Nejsilnější je jeho účinek tam, kde si původní Hrabalovo vidění světa nalezlo také svou původní slovesnou formu: ve formě hovorů, morytátů, v meditaci *Příliš hlučné samoty*, v surrealistickém obrazu šílicí doby v Inzerátu a v Obsluhoval jsem anglického krále, v širokém dechu Městečka u vody a v řečové posedlosti autobiografické trilogie *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky*.

Hrabal se mnohokrát zamýšlel nad vztahem umění a života. Snad nejpůsobivěji vyjádřil svou posedlost psaním v životopisné trilogii, vyprávěné jeho ženou Eliškou.

Připomeňme scénu velkého prádla, při němž Hrabal vypráví své ženě o své literární vášni a o své víře ve smysluplnost hledání vlastního výrazu.

*„To víte má milá hovořil a stál nade mnou a mizel v páře vystupující z kotle já nemám atelier Vladimír nemá atelier a přesto ale máme tu odvahu považovat za atelier*

---

48 Podobně interpretuje problém postmoderní literatury Leslie A. Fiedler v článku Doba nové literatury, Orientace IV, 1969, č. 3 a 4 i Umberto Eco in : Nachschrift zum Namen der Rose, München 1986

*všechna ta místa kde právě jsme já kdybych měl odvahu tak bych tu moji mašinu bral s sebou i do hospody a tam bych psal psal bych možná i v tramvaji ale já tak jako Vladimír mám tu jistotu že ten můj problém mi neuteče ten kráčí pořád se mnou já píšu kudy chodím já si všechno píšu napřed do hlavy a pak to převypravuju lidem abych se přesvědčil jestli ten můj text má tonáž....“*

A jak si tu nevšimnout toho, jak Hrabal cituje dvakrát V. Boudníka a ukazuje na to, jak jeho způsob tvoření je ve stejném duchu, v jakém Boudník tvořil své umělecké obrazy a grafiky. V. Boudník nechal mimo jiné i rozsáhlé dílo poetické, které se zařadí k totálnímu realismu.

Boudník jako Hrabal prošel lekcí surrealismu. Chalupský ho považoval za „plebejského surrealistu“<sup>49</sup> Pro Hrabala jako pro Boudníka se stal v padesátých letech velkou inspirací prostor továrny - jak víme oba tehdy pracovali v kladenských hutích, kde se potkali a stali se celoživotními přáteli. Vladimír Boudník vyhlášoval, že obrazotvorností se pracovní prostředí v ocelárnách, na staveništích či v lomech promění v galerii, psychický vztah k odpadu se změní z negativního v pozitivní, umění vědomě prostoupí lidskou činností a změní ji v dynamickou, stále se umocňující radost.<sup>50</sup>

Hrabal se ztotožňuje s Boudníkovou poetikou ve chvíli, kdy jeho nejzajímavější postava Hant'a, který pracuje v sběrných surovinách, proměňuje obálky recyklovaného papíru v krásné umělecké obrázky a tím proměňuje celý šedivý, smutný prostor v krásu.

Skutečná inspirace, kterou tyto dva umělci našli v továrním prostředí byla však zcela odlišná od představ ideologů socialistického realismu: vedla je totiž k společné cestě „totálního realismu“ (Tento název byl spojen s jménem Egona Bondyho, další výrazná osoba undergroundu padesátých let, který napsal sbírku s názvem *Totální realismu* v roce 1950. Tímto způsobem se stal Hrabal jako V. Boudník nezávislým umělcem, ale kvůli tomu, lépe řečeno za to byla jeho díla zakázána.

Vyhlášením „totálního realismu“ a napsáním textů, které odpovídaly zásadám tohoto směru, se Hrabal jako Bondy a Vodsedálek odtrhávali od svého dřívějšího opojení surrealismem, jenž je až dosud fascinoval nejen svými ranými, ale především pozdějšími podobami, např. paranoicko-kritickou metodou a mystifikacemi Salvadora Dalího.

Jde v podstatě o to, že počátky literární tvorby Bohumila Hrabala vyrostly z českého

---

49 PILAŘ, Martin, *Underground , Kapitoly o českém literárním undergroundu*, Brno 1999

50 Dějiny českého výtvarného umění V. Academia 2005. Strana 405



undergroundového podhoubí počátku padesátých let.

## 4.5 Hrabal a film

Šedesátá léta jsou považována za zlatý věk české kinematografie. Fenomén české nové vlny je natolik zajímavou a rozsáhlou kapitolou, že by si zasloužila detailnější zkoumání. V této práci, vzhledem k nedostatku prostoru stručně ukážu důležitost Hrabalova díla pro novou generaci filmařů, která stála za zrodem české nové vlny v šedesátých letech a reflexi Hrabalova díla ve filmové tvorbě.

Hrabalovo výrazné odchýlení se od tradičních literárních forem, v české dobové literatuře do určité míry provokující, se stalo pro debutanty z FAMU výbornou příležitostí k nonkonformnímu vyjádření vlastních názorů, emocí, i náhledu na současný život. V mimořádně silném ročníku (1958-1962) studoval nejen Jiří Menzel, ale také Věra Chytilová či Evald Schorm. Právě jejich ročník je považován za osu tzv. české nové vlny. Tehdy se mladí filmaři rozhodli vyjádřit obdiv k Bohumilu Hrabalovi a natočili podle jeho próz společně povídkový film *Perličky na dně*. K Menzelovi, Chytilové a Schormovi se připojili Jan Němec a Jaromír Jireš. V téže době ještě vzniklo *Fádní odpoledne* Ivana Passera a *Sběrné surovosti* Juraje Herze, které byly původně také zamyšleny jako součást projektu. Za tento počín získali v roce 1965 cenu na MFF v Locarnu. Hned první samostatná Menzelova adaptace Hrabalovy novely dostala Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Byl to celovečerní debut *Ostře sledované vlaky*. Po *Ostře sledovaných vlacích* přišly další výrazné úspěchy. *Skřivánky na niti* dokončil Menzel v létě 1969, film byl však hned vzápětí zakázán a promítal se až po dlouhých dvaceti letech v roce 1989. Následovaly další různé adaptace, jako například *Postřižiny* z roku 1980 a *Slavnosti sněženek*, které vyšly v roce 1983. Musím však poznamenat, že Menzel, pokud nespolečně pracoval se samým Hrabalem od scénáře až k realizaci filmu, se často nechává vést idylickou, řekla bych až patetickou náladou, která v Hrabalově próze přítomná není. Menzel má samozřejmě zásluhu na adaptaci, a zásluhu na přibližování širšího publika k Hrabalově dílu, ale často se to děje na úkor ztráty inteligentní a jemné Hrabalovy lyričnosti. Hrabal na rozdíl od vyznění Menzelových filmů není zdaleka tak smířlivý a „pohodlný“.

## 5. Závěr

Můj zájem o české prostředí a kulturu se probudil po přečtení Hrabalovy knihy *Příliš hlučná samota*, která se mi dostala do ruky již v roce 1999, a která se mě hodně zaujala. Fascinovalo mě, že Hrabal dokáže originálním způsobem spojovat lyričnost s epičností, tragičnost s humorem, prohru s vítězstvím, krásu s ošklivostí. Zkrátka spojuje všechno, co patří k životu, do jednoho, byť těžce srozumitelného obrazu.

Jaká vlastně byla cesta, která vedla mladého autora z maloměstského prostředí v Nymburku až do pozice světoznámého spisovatele?

Mnoho spisovatelů, aby mohlo svobodně tvořit (mohli bychom například zmínit Milana Kunderu nebo Josefa Škvoreckého), se rozhodlo po sovětské invazi do Československa v srpnu 1968 pro emigraci. Dosáhli svobody ale na druhou stranu ztratili kontakt s původním domácím prostředím. Hrabal naopak zůstal nohama pevně zakotven v českém prostředí a v české kultuře. A i v tom asi spočívá jeho originalita. Našel si vlastní cestu v uzavřené nepřátelské společnosti normalizačních let a dal se s několika přáteli na jinou cestu, než by si tehdy oficiální kultura a moc přály. Přesto byl jeden z mála autorů, kteří mohli publikovat v sedmdesátých letech. Jeho knihy byly velmi oblíbené a Hrabal měl hodně čtenářů. Čím to je, že autor patřící k undergroundu, byl tolerován oficiální mocí? Důvod podle mého názoru spočívá v Hrabalově schopnosti se pohybovat mezi dvěma póly, plebejským a intelektuálním. Jeho unikátní díla vznikly v souladu se svou „anarchistickou“ povahou. Hrabal byl nesmírně informovaný o nových uměleckých směrech, nejenom o těch vzniklých v Čechách, ale v celém světě. Dokázal transplantovat myšlenky těchto umělců do českého prostředí, a z toho vznikly velmi originální a nesmírně zajímavá díla světové úrovně. Jeho postavy jsou obyčejní lidé, kteří ale mají schopnost přesahovat a překonávat těžké břemeno každodennosti. Ozvlášťují realitu vbouráním se do ní proudem řečí, jako strýc Pepin. Anebo únikem k literatuře, k filozofii a k umění, jako to dělá jeho nejslavnější postava Hant'a z *Příliš hlučné samoty*.

To vše tvoří Hrabal výtvarnými postupy, vytvářením obrazů pomocí koláže a nadrealistických asociací, což z něho dělá jedinečného světového spisovatele.

## 6. Seznam použité literatury

- BYDŽOVSKÁ, Lenka, *Surrealismus 1939-1947*, in: Dějiny českého výtvarného umění, Academia 2005
- COSENTINO, Annalisa; JANKOVIČ, Milan; ZUMR, Josef (ed.) *Hrabaliana rediviva*, Praha: Filosofía, 2006
- GOMBRICH, E.H., *Příběh umění*, Praha: Argo 2006
- GROSS, František, *Deník* (cit. V pozn.11), Zápis z 28 listopadu 1942
- GROSSMAN, Jan, *Poezie obyčejného života (1947)*.
- GROSSMAN, Jan, *Analýzy*: Praha 1991, s. 47
- HRABAL, Bohumil, *Kain*, existenciální povídka.
- HRABAL, Bohumil, *Kdo jsem*, Praha: nakladatelství Hynek, 2000
- HRABAL, Bohumil, *Mrtvomat*, in Sebrané spisy Bohumila Hrabala 2
- HRABAL, Bohumil, *Obsluhoval jsem anglického krále*, Mladá fronta 2006
- HRABAL, Bohumil, *Poupata*, Křehké i rabiátské texty z let 1938-1952, Praha: Mf 1970
- HRABAL, Bohumil, in *Slovník českých spisovatelů*, Praha: Nakladatelství Libri 2000
- HRABAL, B, PETERKA, M. *Toto město je ve společné péči obyvatel / montáž*, Paseka, Praha 2006
- HRABAL, Bohumil, *Vita nuova*, Sixty- Eight Publishers, Totronto, 1987, s. 37-43
- HRABAL, Bohumil, *Život bez smokingu*, Československý spisovatel 1986, Sebrané spisy Bohumila Hrabala
- HRABAL, Bohumil, *Židovský svícen* (Sebrané spisy, svazek 2) Praha 1991, s. 21
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1987: *Na hranicích umění. München*, 1991: Obhajoba umění 1034-1948. Praha
- CHALUPECKÝ, Jindřich, *Svět, v němž žijeme*, Program D40, 1939-1940 č. 4, 8.2.1940
- CHVÁTÍK, Květoslav, „Fenomén ‘Hrabal’, aneb O básníku české prózy“, in Melancholie a vzdor, Praha, Československý spisovatel, 1992, MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1.č., s 411
- JANKOVIČ, Milan, *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst 1996
- KADLEC, Václav, *Bohumil Hrabal*, in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 232, Londýn a Boston 2001
- KARFÍK, V. 1994: *Jiří Kolář*. Praha SsBH, 12 s. 216-217
- KOLÁŘ, Jiří, *Květen 13.- pondělí (Roky v dnech. Texty 1946-1947)*.
- in dílo Jiřího Koláře. Svazek I. Praha 1992, s. 371
- KŘIVÁNKOVÁ, Petra, *Lecon de géométrie fragmentaire: paysage urbain dans le collage littéraire des années soixante*, journée doctorale Paris IV mai 2005
- MAZAL, Tomáš, *Spisovatel Bohumil Hrabal*, Torst, 2004
- PAPOUŠEK, Vladimír, *Gravitace avantgard*, Akropolis 2007
- PELAN, Jiří, *Hrabal et l'existentialisme*, in: Bohumil Hrabal, *palabres et existence*,
- PETROVÁ, Eva, *Dějiny českého výtvarného umění*, Academia 2005, Skupina 42
- PETROVÁ, Eva, a kolektiv autorů, *Skupina 42*. Praha: 1998
- PETRÍČEK, Miroslav, *Dějiny českého umění*, Academia, Praha
- PILAŘ, Martin, *Underground , Kapitoly o českém literárním undergroundu*, Brno 1999
- PYTLÍK, Radko, *Bohumil Hrabal*, Praha, Československý spisovatel, 1990, Radko Pytlík, *...a neuvěřitelné se stalo skutkem*, Emporius, Praha, 1997
- ROTH, Susanna, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, Praha: Pražská imaginace, 1993
- ROTH, Susanna, *Lautes Einsamkeit und bitteres Glück*, Bern, Frankfurt, new York, Paris 1986

SLAVÍČKOVÁ, Miroslava, *Hrabalovy literární koláže*, Akropolis, Praha, 2004, s: 148-164  
ŠMEJKAL, František, (ed.) *Skupina Ra* (cit. V pozn. 1), skupina Ra